

潮乐音阶探析

唐朴林



天津音乐学院
一九八四年五月

潮乐音阶探析

潮州音乐早以它独特的风格、鲜明的色彩和（用十二平均律的耳去辨听）捉摸不定的音阶构成，而引起音乐界的广泛注意，不少专家、学者对潮州音乐的特点，调变化发展以及音律的校验等方面作了不少深入的研讨和发表了许多精辟的见解，从而使潮乐——这一在我国民间音乐中极其独特的现象，获得了初步的认识，并将研究工作更加深化。我在学习民间音乐——潮州音乐，并结合深入民间学习和实地了解，对潮乐的音阶构成的特点，有了一点初步的认识，阐述于下，以求教于大家。

一、音阶

形成一种音乐风格的特点，是由多种因素溶于一体而共同完成的，诸如音阶、调式、旋法、节奏、装饰音等等，而音阶构成的特点则具有不可忽略的重要性。

不少有关研讨潮乐的文章，在论及其音阶构成的特点时，着重考虑了潮乐（以宫调式而言）的四级音（即fa）和七级音（即si）由于这两个音，在潮乐古老的“二四谱”中的“重三六调”中是升高三级音（即mi音升为fa音）和升高六级音（即La音变为升La或降si音），所以一般将它作为“燕乐音阶”来对待，这粗粗看来，似乎没有什么大问题，但若仔细的辨听，这问题似乎要复杂的多，因为潮州音乐中，这两个“偏音”，并不是一成不变地是 $\flat 4$ 和 $\flat 7$ ，它在不同的情况下可能是 $\flat 4$ 或 $\sharp 4$ ， $\flat 7$ 或 $\flat 7$ ，如：

例一

5 5 4 6 5 5 5 6 2 | 4 5 5 2 6 5 2 4 4 4 | 5 5 7 6 5 5 4 3 |

2. 3 2 1 ↓ 7 1 3 2 (下略)

2 4 4 | 1 4 1 4 | 0 2 4 | 4 2 4 2 | 4 2 4 | (下略)

《寒鸭戏水》

以上二例出现的4较稳定、具有以清角为宫的意图。

在《双咬鹅》中，由于大二度的模进，则出现了#4。

例二

1̇ 5̇ 1̇ | 1̇ 5̇ 1̇ | 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ |

3̇ #4̇ 3̇ 4̇ | 3̇ #4̇ 3̇ 4̇ 4̇ | 3̇. #4̇ 6 | 3̇. #4̇ 6 | (下略)

例三

3 5 | 2 7 | 6 — | 6 — | …… 5 5 1̇ | 6 5 3 2 |

1 6 1 2 | 5 6 #4 | 3 — | 3 — | (下略)

澄海民乐研究组《喜送丰收粮》

由于五度模仿，也出现了#4。

例四

(活五调) (0 2 1 5 1 7) | 2 1 7 | 1 2 | 1 1 2 1 |

7 7 1 1 | 2. 1 | 7 — | 1 2 1 | (下略)

斗锣戏《梦魂飞》

这里使用的 $\dot{7}$ 就较接近 $\sharp 7$ ，而例一中的 $\dot{7}$ 由于具有以清角为宫的意图，就较接近 $\flat 7$ 。

张伯杰同志对潮乐进行了多年的研究，他在论述“活五调”时说：“其用音与“重三六”调同，但 $\dot{7}$ 4 2等音高已有特殊变动，音程因之起了极大的变化，其上行和下行因滑指及语言而产生了升降音的变化。比如：

例五

$\flat \underline{\dot{7}} \underline{\dot{7}} \underline{\dot{7}} \underline{\dot{7}} \mid \underline{\dot{6}} \underline{\dot{7}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{5}} \mid \underline{\sharp 4} \underline{\dot{5}} \underline{\dot{6}} \underline{\sharp 4} \mid \dot{5} - \mid$ 在这样的旋律进行时 $\dot{7}$ 是降低，

例六

$\underline{\sharp 2} \underline{\underline{2}} \underline{1} \underline{\dot{7}} \underline{1} \mid \underline{4} \underline{\sharp 2} \mid 1 \underline{\underline{2}} \underline{1} \underline{\dot{7}} \mid 1 - \mid \dot{5} - \mid$ 但在这样的旋律进行时 $\dot{7}$ 不降低，4又不升高。

例七

在 \sharp $\sharp 2$ 2 2 $\underline{\underline{2}} \underline{\sharp 4}$ 4 $\underline{2} \underline{1}$ 2 1 2 2 2 2 4 4

夫妻相会 泪满 胸到开封诉衷情，打

$\sharp 2$ 2 5 $\flat 4$ 4 $\underline{5} \underline{4}$ $\sharp 2$ $\flat 4$ 4 5 ……

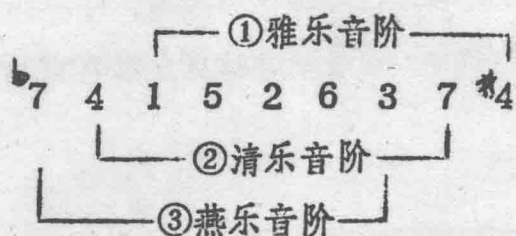
破玉笼 飞彩凤， 顿 开金锁。

曲句中看出4有的地方升高，有的地方不升高。这种用音的不稳定倾向，是和潮州方言有密切关系的，因此潮人唱活五调并不感到音程连接上的困难”。（摘自《潮州音乐》张伯杰“潮剧声腔的起源及流变”）

所以，看来潮乐的音阶构成是很复杂的，它不是由某一种音阶构成，而是包含着多种音阶的因素。

我国古代音阶的产生、最早见于两千五百多年以前的《管子·地中篇》。在这部著作中、记载了用“三分损益法”求五声的方法、用这种方法建立起来的音乐体系。其特点在《春秋左氏传》中概括为“七声六律，以奉五声”。首先得出的七声是“雅乐音阶”（亦有称古音阶的），依顺序得出清乐音阶和燕乐音阶。

例八



潮乐是概括了以上三种音阶形式，这使它的音乐所以不同于其它地区，民族的音乐而具有独特、鲜明色彩的主要原因之一。

二、律制

我们在用十二平均律的耳朵去听潮乐时，常常会发生这样的情况：①音高捉摸不定；②（尤其在听潮乐的《重三六》《活五调》时）总觉得好象没有建立稳固的调性、总有些似转非转的感觉，所以会有这样的感觉、除了它的音阶构成比较复杂外，再就是潮乐所用的律制也不同于一般。

（应该说清楚的是：本文所列谱例的记谱法、只是为了适应了西洋音乐理论教育的人读谱习惯而已，实际上记谱音和实际音响有较大的差异，潮人和一般人对乐谱的理解是不大一样的，这是和潮人的语言和欣赏习惯有着很大的关系）。

潮乐使用何律制，目前说法不一，但它绝对不同于十二平均律，在钢琴上是绝对弹不出潮乐的韵味的。

在我国民间，有的地区传统上使用着一种七平均律：六孔相等的吹管乐器；品位相等的拨弹乐器等。广东音乐传统上也是使用七平均律。潮乐是否也是使用的七平均律呢？据张伯杰同志在同上一篇文章中说：“泰国古老戏曲‘儿家’（潮语读音）和潮剧，在声腔上都用东方民族音乐的七平均律制”。又据谢永一同志在1953年以源正潮剧团比较固定的扬琴进行对各音的推算，得出的结论大致相等（但有差异）于七平均律，最显著的特点是原七声音阶的半音被扩大了。如图：

例九

| 频率 音名 周 律制 | f ¹ | g ¹ | a ¹ | b ¹ | c ² | d ² | e ² | f ² |
|---------------------|----------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|----------------|
| 十二平均律 | 3 5 0 | 3 9 0 | 4 4 0 | 469. ³³ | 5 2 8 | 586. ⁶⁶ | 6 6 0 | 7 0 0 |
| 潮乐扬琴 | 3 5 0 | 385. ³¹ | 430. ⁸⁰ | 467. ³⁰ | 521. ³⁸ | 576. ⁹¹ | 638. ⁷¹ | 7 0 0 |

但是，潮乐的律制，恐怕比固定不变的七平均律可变量要大的多，这是因为：

(1) 受地方语言的制约：潮语的读音与四声不同于汉族语言，这种不同也反应到潮乐中来，如例七，在不太长的一段旋律中，忽而 #4，忽而 44，这和地方语言有很大的关系，而这样的音很难就范于十二平均律或其它律制中。

(2) 由于旋律的去向不同，而使用不同的音。如例五、例六。在一般情况下，如果乐曲有向属方向转移的倾向时，则可能使用 #4

6/2

和 7；如果有向下属方向转移的倾向时，则可能是 4 和 $b7$ 。
(另外的情形也存在，如例五， $b4$ 和 $b7$ 在不太长的一般时间内同时出现)，这时的音，其律制则可能接近十二平均律或其它律制中的某个音。而装饰音的使用则更具变化，视旋律流动方向不同而使用不同的装饰音。

(3) 承师的不同也是使偏音多样化的一个因素。我国民间传统上都是使用“口传心授”的方法，这种方法确是保持风格，保持特点的一种可行的办法，乐曲通过不同演奏家的长期实践和艺术加工，使乐曲产生了不同的特点。就《寒鸭戏水》这首乐曲而言，独奏、合奏的演奏，不下四、五种版本，虽是同一首乐曲，其韵味不尽相同，这是由于左手上的按、滑、吟、揉所掌握的“尺寸”不同，有时个别句子在处理上也不相同：如《寒鸭戏水》中的一句，潮州民间乐团演奏的是：

例十

\downarrow 7 7 1 2 1 7 | 7 0 1- 2 3 5 | 2 1 2 3 4 3 2 | 2 3 5 | 2 1 2

(下略) (黎英海记谱)

而郑诗敏记谱的这一段音乐是。

\uparrow $b7$ 1 2 1 7 1 7 | 7 0 1 2 4 5 | 2 — 1 2 4 5 | 2 — (下略)

所以，潮乐（以着张伯杰同志的说法）虽然使用的是七平均律但对 4、7 两音的使用却不是一成不变的，这种变化形成了偏音的多样化，而偏音对调性的确立或转移都具有重要的意义。这或许是十二平均律的耳朵在听潮乐时，会有一种捉摸不定的原因之一吧：

三、成因

潮乐既有(陕西)秦腔燕乐音阶的特点,又有(福建)南音的雅乐音阶的因素,同时还包括有些地区民间音乐使用的清乐音阶,为什么会形成这样独特的情况,根据目前掌握的一些资料看,潮乐基本上是采取了兼收并蓄,并结合当地的语言、民间音乐,走出自己一条独特的路。初步探讨如下:

(一)西秦戏和秦等的传入,使其具有(秦)燕乐音阶的特点:

(1)从目前所见有关论述潮乐的资料看,大家一致认为潮乐是受了西秦戏的影响。事实也确实如此。王定镐在《鳄诸揆谈》中说:“潮属南部,谓之戏班,正音、白字、西秦、外江四种”。说明至迟在清乾隆(公元1735年左右)西秦戏已传入潮、汕地区了。

从他们声腔变化的原则来看亦然,秦腔有“花”、“哭”音的变化,潮乐有“轻三六”和“重三六”的变化,虽名目不同,但实质却是一样,都是对基本旋律的3、6两音的变化而产生不同的声腔,如秦腔“二六板”的过门音乐:

例十一

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|----|--------------|--|--------------------|--|--------------------|--|--------------------|--|---------------------|--|--------------------|---|
| 花 | [[| <u>1̇ 2̇</u> | | <u>3̇ 5̇ 5̇ 3̇</u> | | <u>2̇ 3̇ 5̇ 2̇</u> | | <u>3̇ 5̇ 3̇ 2̇</u> | | <u>1̇. 2̇ 3̇ 5̇</u> | | <u>2̇ 1̇ 6̇ 2̇</u> |] |
| 哭 | [[| <u>1̇ 2̇</u> | | <u>5̇ 5̇ 4̇ 4̇</u> | | <u>2̇ 2̇ 5̇</u> | | <u>5̇ 2̇ 4̇ 2̇</u> | | <u>1̇ 2̇ 4̇</u> | | <u>7̇ 1̇ 5̇ 2̇</u> |] |

i 0 |

i 0 |

例十二

潮剧曲牌《泣别花》

| | |
|-----|--|
| 轻三六 | $\left[\begin{array}{c} \underline{1\ 1\ 1} \mid \underline{1\ 1\ 6} \mid 1\ \underline{2\ 23} \mid \underline{5\ 5\ 3}\ \underline{5\ 6} \mid 5\ - \mid \end{array} \right.$ |
| 重三六 | $\left[\begin{array}{c} \underline{1\ 1\ 1} \mid \underline{1\ 1\ 7} \mid 1\ \underline{2\ 24} \mid \underline{5\ 4}\ \underline{5\ 6} \mid 5\ - \mid \end{array} \right.$ |

| |
|---|
| $\left[\begin{array}{c} 3\ \underline{5\ 53} \mid \underline{3\ 2\ 1} \mid \underline{\underline{6\ 567\ 6}} \mid 5\ - \mid \end{array} \right.$ |
| $\left[\begin{array}{c} 4\ \underline{5\ 54} \mid \underline{3\ 2\ 1} \mid \underline{\underline{6\ 567\ 6}} \mid 5\ - \mid \end{array} \right.$ |

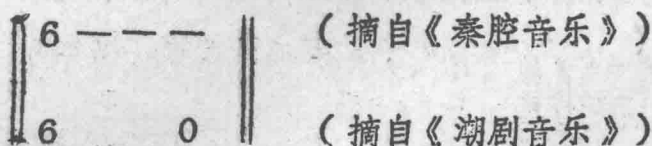
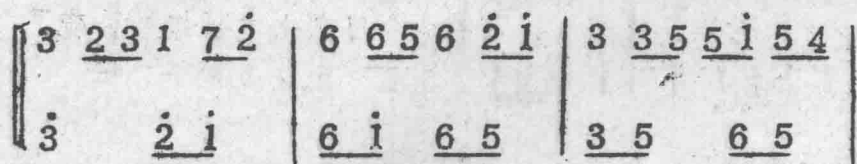
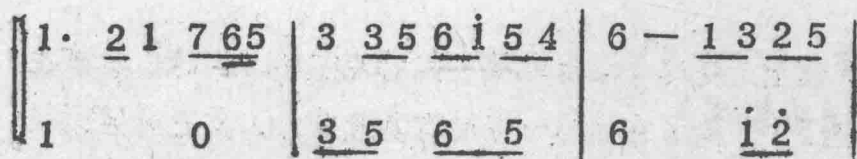
秦腔和潮剧的某些曲牌、可以说如出一辙。不仅牌名相同，而旋律也基本相同。如《朝天子》这个曲牌。（潮剧的《朝天子》是秦腔《朝天子》的后半部分）。

例十三

| | |
|------|--|
| 秦腔…… | $\underline{5\ 6\ 1\ 2\ 1\ 7\ 6\ 2} \mid \dot{1} - 3\ \underline{3\ 5} \mid 6\ \underline{2\ 3}\ \dot{1}\ \underline{7\ 2} \mid$ |
| 潮剧 | $\underline{6\ 1}\ \underline{1\ 6\ 2} \mid \dot{1}\ \underline{3\ 5} \mid \underline{6\ 2}\ \underline{1\ 7} \mid$ |

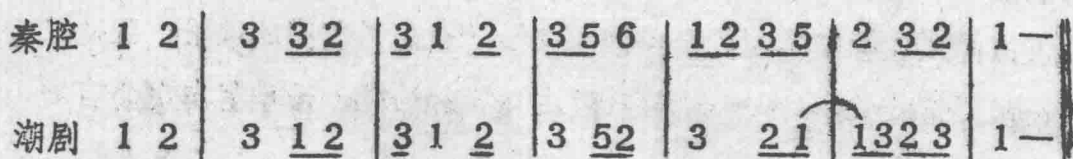
| |
|---|
| $\left[\begin{array}{c} 6\ \underline{6\ 5\ 6} - \mid \underline{5\ 6\ 1\ 2\ 1\ 7\ 6\ 2} \mid \dot{1}\ \underline{6\ 1\ 6}\ \underline{4\ 5} \mid \end{array} \right.$ |
| $\left[\begin{array}{c} 6\ 0 \mid \underline{6\ 1}\ \underline{1\ 6\ 2} \mid \dot{1}\ \underline{6\ 5} \mid \end{array} \right.$ |

| |
|---|
| $\left[\begin{array}{c} 3\ \underline{5\ 3\ 2}\ \underline{1\ 2} \mid 3\ \underline{5\ 3\ 2}\ \underline{3\ 6} \mid 5\ 4\ \underline{3\ 5\ 3\ 2} \mid \end{array} \right.$ |
| $\left[\begin{array}{c} \underline{3\ 2}\ \underline{1\ 2\ 3} \mid \underline{0\ 5}\ \underline{2\ 3} \mid 5\ \underline{3\ 2} \mid \end{array} \right.$ |



秦腔的“三眼腔”在潮剧里变成了“急三抢”

例十四



还有其它，有的牌名变了，有的曲调有所变化，但骨干音大同小异。由于篇幅关系，这里就不一一例举了。

(2) 秦筝的传入对潮乐风格的形成具有一定的影响。

筝在秦汉时期已发展成为一件表现力很强的乐器。由于在当时的秦国（今陕西）较为发达而谱及，故有秦筝之称。这个乐器一经人们聆听，就赞叹曰：“快耳目者，真秦之声”（《史记·李斯逐客书》）“弹筝奋逸响、新声妙入神”。而秦筝最大的特点之一则是左手按、滑、吟、揉和“急弦促柱，变调改曲”（后汉侯瑾《筝赋》）。这些手法在定弦为五声音阶的筝上，主要体现在3音和6

音的运用和变化上。观察今潮乐之箏、其特点亦然。同时，秦箏在今日之秦（陕西），除了在榆林一带尚有其遗响外，其它地区则很少听到了、更不要说有关秦箏弹奏法的著作、遗谱，但在澄海却有蔡运涛珍藏之《秦箏指法说明》，可作为今日潮州之箏却系沿袭了秦箏弹奏之法的佐证。

（二）吸收福建南音为发展潮乐的养分

闽粤两省相连，潮、汕地区更是紧靠福建南音发达地——泉州、厦门，历史上这一带交往频繁，互有影响。古老的南音，比较系统地保留了由雅乐音阶构成的古朴雅致的音乐。

泉州是我国中世纪文化古城之一。在六朝、两晋、初唐、晚唐时期，中原人为了避免战乱纷纷入闽而至泉州，其中又有皇帝的直系或旁系亲属三千人左右，终日大律宫廷歌舞活动，把宫廷音乐传入民间。在唐宋年间，泉州的歌舞活动达到了较高的水平，正是“千家罗绮管弦鸣”……这样的盛况对相邻的潮、汕地区肯定会有影响的。

据《潮州府志》（公元1761年）所载，潮州戏“所演传奇，皆习南音而操土风”；而潮剧中最古老的剧目之一《荔镜记》（1956年欧阳予倩先生访问日本时，曾拍回了我国明代嘉靖丙寅年间重刊的刻印本）系用潮、泉方言编写，歌唱上属于“闽广相半”（或称潮泉合调）。南音和潮乐在旋法上虽各具特色，但细细看来，仍能洞察其相似之处，如例二，例三其旋法上就具有南音的特点。再从一些曲牌，声腔的旋律进行特点来看，也能看出两者之间有着某些相同的因素，如：

例十五

南音《去秦邦》

1. 32327676 | 555350676 | 6 — — 0 ||

(摘自《南曲选集》)

潮剧《白蛇传》

123 | 256161 | 1 653 | 232161 | 7657 6 |

(摘自《潮剧音乐》)

例十六

南音《一路安然》

565*4 322 3316 | 2 0 0 0 ||

(摘自《南曲选集》)

潮乐传统乐曲《凤求凰》

563543 | 223 | 5.65.7 | 6.636.1 | 212 |

(摘自《湖州音乐曲集》)

例十七

南音《非是阮》

6675*432 | 3.*42231 |

(摘自《南曲选集》)

潮剧《秦雪梅哭灵》中“下山虎”

66765 | 4 5 3 32 | 1

(摘自《潮剧音乐》)

饶有兴趣的是、两者在调发展上除了有各自的规律以外(如南

音多向属方向转移，潮乐则多向下属方向转移）在调发展的思维逻辑上也有共同之点，即都向大二度调转移，如：

例十八

南音《特来报》

…… $\underline{2\ 3\ 2\ 2\ 5\cdot}\ \underline{6\ 5} \mid \underline{3^{\sharp 4}}\ \underline{3\ 4\ 3\ 2\ 2}\ \underline{2^{\sharp 1}}\ 7 \mid \underline{\sharp 1\ 7\ 6\ 7\ 2}\ \underline{2^{\sharp 4}}\ \underline{3\ 4\ 3\ 2} \mid 3$

向上大二度转移

（摘自《南曲选集》）

而潮乐的“轻三六调”转为“活五调”时，则常常有向下方大二度转移的倾向，如《柳青娘》，

例十九

（轻三六调） $\underline{6}\ \underline{6}\ -\ 1 \mid 2\ 3\ 1\ \underline{6\ 1} \mid 2\ 2\ -$

（活五调） $\underline{5}\ \underline{5}\ -\ 7 \mid 1\ 2\ \underline{5\ 7} \mid 1\ 1\ -$

（摘自《潮剧音乐》）

（三）语言

语言对民间音乐，尤其是对带有唱词的民歌、曲艺和戏曲的影响尤为深厚，无论是旋法，节奏和装饰音的运用等无不受当地语言的影响。在所见到的有关论述潮州音乐的文章中，几乎都认为潮州语系对潮州音乐的形成有着重大的影响。而潮乐所特有的“二四谱”非潮语所不能吟读，可见他们之间的密切关系。笔者对潮语茫然无知，所以这一节只好从略而不敢妄加评论。

（四）潮人的创作

潮乐形成其独特而鲜明的风格，虽然由于它采取了兼收并蓄为我所用的方针；音阶构成上概括了“雅”、“清”、“燕”音阶，但不是三者简单的汇总，而是结合了潮州语言和当地的民间音乐的特点，并发挥潮人的聪明才智而有所创造，这除了表现在把不同的

音阶形式，有机地，巧妙地融汇于一体，使音乐风格有着不同于任何音乐风格的特色外，还表现在潮人所创造的“二四谱”和由此而引伸出的一些方面：

(1) “二四谱”是潮人的独创：“二四谱”至晚在唐代以前就流行在潮、汕地区了，但“二四谱”是以何乐器为依据而创造的谱式，却有不同的说法：①是以无码乐器——古琴为依据而设计的谱式（主要论点是古琴散音为五声音阶，合“二四谱”的“轻三六调”）；②是以潮州地区一种弓弦乐器——二弦为依据而设计的谱式（其主要论点是二弦的是弦为5 1弦，合“二四谱”的“二、四两音”）；③是依有码繁弦乐器——古筝为依据而设计的谱式。笔者同意第③种意见，因为除了古筝的散音符合“二四谱”的基本音列即“轻三六调”（5 6 1 2 3 5 6）外，而“二四谱”的重要特征的“轻”、“重”、“活”却也系古筝演奏的重要手法，这一点前例①、②两种乐器是无法比擬的，正由于有了这种手法（当然还有音律和其它一些方面）才形成潮乐独特而鲜明的色彩。

(2) 由于使用了“轻”、“重”、“活”不同的手法，使潮乐的调性色彩多样化，它基本的方法是不断向下属方向转移：

“轻三六” 5̣ 6̣ 1 2 3 5 6

“轻三重六” 5̣ 6̣ 1 2 4 5 6

“重三六” 5̣ b7 1 2 4 5 6

“活五” 5̣ b7 1[#] 2 4 5 6

(或) 5̣ b7 1^b 3 4 5 6

潮人并不满足于向下属方向的调转移，除了在结构内部有时运用南音旋律进行上的特点而向属方向转移外（如前例二、例三）还

运用了“反线调”（即变徵为宫）完成了向属方向的转移。

（四）小 结

（1）我国民族、民间音乐极其丰富多彩。潮乐是其中较为独特、色彩鲜明，且又与其它乐种（秦腔、南音等）有着密切联系的一个乐种。

（2）潮乐概括了“雅”、“清”、“燕”的音阶形式，但又不是三者简单的汇总。由于语言、旋法诸方面的特点，对偏音的使用，是视其具体情况而定，或4或 4^b 、或7或 7^b ，它有自己运动的规律并自成体系。

（3）潮人根据箏这种乐器而设计的“二四谱”，谱面简炼、容易辨认，但其变化却是多种多样，由于使用不同的“调”，使调性色彩多样化。

（4）潮乐和当地的方言结合最为密切，从民族音乐学的角度来看，这是它突出的特点之一。

（5）潮乐的律制独特，它不同于五度相生律、更不同于十二平均律，也不是一成不变的七平均律，它内部可能蕴藏着更加深奥的理论和更加高级的规律，有待我们去认识。

一九八四年五月

